Interferencias del archivo: Cortes estéticos y políticos en cine y literatura

ROMANIA VIVA

Volume 19

Texte und Studien zu Literatur und Film
der Romania im 19., 20. und 21. Jahrhundert

Hrsg. von Prof. Dr. Ulrich Prill †
Prof. Dr. Uta Felten und Dr. Anna-Sophia Buck

PETER LANG
Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford

Wolfgang Bongers

Interferencias del archivo: Cortes estéticos y políticos en cine y literatura

Argentina y Chile

PETER LANG
Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über ‹http://dnb.d-nb.de› abrufbar.

Umschlagabbildung: © Inti Gallardo

Publicado con el apoyo de la Facultad de Letras,
Universidad Católica de Chile

ISSN 2194-0371 • ISBN 978-3-631-66107-9 (Print)
E-ISBN 978-3-653-05568-9 (E-PDF) • E-ISBN 978-3-653-96692-3 (EPUB)
E-ISBN 978-3-653-96691-6 (E-MOBI) • DOI 10.3726/978-3-653-05568-9

PETER LANG
open

Open Access: Dieses Werk ist lizensiert unter der Creative Commons Lizenz Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0). Den vollständigen Lizenztext finden Sie unter: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de

Diese Publikation wurde begutachtet.

© Wolfgang Bongers, 2016
Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Berlin

www.peterlang.com

Fotogramas *La libertad* 2001

Miradas incómodas. Las propuestas cinematográficas de Albertina Carri y Anahí Berneri[1]

I Distinciones

> El cine está considerado aquí, pues, como un espacio de falsas apariencias, un *trompe-l'oeil* de múltiples aspectos. La ceguera del público a los resortes secretos de la maquinaria se convierte en el pretexto de un juego, no sólo con la perspectiva, como puede haber sido el caso en pintura, sino con todo el espacio del cine, incluido el espacio sonoro, incluido el espacio *off*, el fuera de campo donde arraigan todos los equívocos, todas las inquietudes, todos los deseos que el cine alienta.
>
> (Bonitzer 2007: 79)

Albertina Carri y Anahí Berneri son dos cineastas argentinas convertidas en referencias obligadas del cine independiente del primer decenio del nuevo siglo, con trayectorias consolidadas y tres o cuatro largometrajes realizados. Antes de centrarme en el análisis de sus films, quisiera comenzar con algunas distinciones respecto de la mirada en el cine, ese arte impuro en muchos sentidos que siempre pone en escena y hace coincidir, en el mismo acto de proyectar un film, varias miradas distintas; miradas que pueden converger, diferir, subvertir, superponerse y producir efectos diversos. Aquí quiero tomar en cuenta la dialéctica –inaugurada por Sartre y Lacan– en la experiencia de la mirada del otro que genera la otra mirada sobre un yo-sujeto imaginario. Esta dialéctica de la mirada, en Lacan se desplaza hacia una función psíquica: la pulsión escópica. La mirada es una de las pulsiones parciales, como la voz, el pecho y las heces, que se dirige a ver el objeto en tanto ausencia, el famoso "objeto pequeño a" en la terminología lacaniana. Cito una frase de su clase del Seminario 11 sobre "La pulsión parcial y su circuito": "Lo que se mira es lo que no se puede ver" (Lacan 1995: 149)[2]. La escopofilia y

---

1 La primera versión de este ensayo: "Miradas incómodas. Las estéticas cinematográficas de Albertina Carri y Anahí Berneri (Argentina)", en Feenstra/ Ugalde/ Sartingen (Eds), *Directoras de cine en España y América Latina. Nuevas voces y miradas*, Berna, New York, Viena: Peter Lang, 2014, 413–433.

2 La frase dialoga con la famosa fórmula del Rey Edipo: "Me quito los ojos, porque cuando no debieron haber visto lo hicieron". En "El estadio del espejo como formador

el *voyeurismo* son fenómenos que, por un lado, están muy ligados al cine como lugar específico que pone en escena la mirada; y, por otro lado, juegan un papel más que significativo en las estéticas cinematográficas de Carri y Berneri. Quisiera proponer, por lo tanto, una pequeña tipología de las miradas del cine, tomando en cuenta los trabajos de Pascal Bonitzer (1982), Noël Burch (1970), Christian Metz (1977 y 1994) y Laura Mulvey (1975), entre otros.

La "mirada" de la o del cineasta en un sentido metafórico es la propuesta cinematográfica traducida en imágenes en movimiento. Esto implica, en los procesos de filmación y *découpage*, una selección de ángulos, secuencias, planos, colores y varias decisiones más; aquí, la mirada corresponde a una visión, un punto de vista, una voz específica o una idea que se plasma en el proceso de materialización y creación artística. De todas formas, estas imágenes se convierten en otras que ya no pertenecerán a esa primera mirada-idea, sino que se transformarán en artefacto artístico, expuesto precisamente a las miradas de los otros.

Estas otras miradas son las del público que se convierte, durante la proyección del film, en una multitud de espectadoras y espectadores anónimos en la sala oscura (o delante de otras pantallas y en otras circunstancias)[3]. Durante el tiempo de la proyección, todos entran en el juego de compaginar las propias experiencias con lo visto en el film, que es imposible que sea percibido como mera sucesión de imágenes en movimiento. Siempre se transforma en objeto estético –introduciendo un complejo entramado de imágenes mentales, recuerdos, patrones culturales– y provoca el deseo de ver algo distinto que las puras imágenes-objeto. Lo que me importa aquí es subrayar esa relación del deseo, pensado desde Lacan como proceso de sutura entre lo imaginario, lo simbólico y lo real, un proceso complejo que vivimos en cada momento de la vida, pero que en el cine adquiere una especial relevancia: en la "situación cine" –como dice Metz en su temprano ensayo "Sobre la impresión de realidad en el cine" de 1964 (Metz 2002)– participan varias capas perceptivas y afectivas que hacen del cine precisamente un "sig-

---

de la función del yo (fonction du Je)" (Lacan 2008), escrito durante los años treinta e inspirado en los estudios del psicólogo Henri Wallon, Lacan señala que en el momento en que el sujeto se mira (y no se ve) por primera vez en la vida, se configura y se concibe como tal. Por otra parte, Antonio Machado, cuya escritura nace en la época del primer cine, comienza una de las entregas de sus *Proverbios y cantares*, publicados por primera vez en 1923, con el siguiente verso: "El ojo que ves no es/ ojo porque tú lo veas:/ es ojo porque te ve" (2001).

3 En *La pantalla global* (2007), Gilles Lipovetsky analiza la lógica del "hipercine", la "pantallasfera" y la "cinemanía general" de nuestros tiempos, que generan miradas completamente diferentes de las producidas en las salas oscuras del cine tradicional.

nificante imaginario"[4]; sin asociar aquí, no obstante, los fundamentos del deseo escópico al trauma original del complejo de castración tal como lo hace Mulvey (1975) en su análisis del cine hollywoodense, y otros críticos influenciados por el psicoanálisis de corte freudiano, como el mismo Metz.

Otras miradas son las que intercambian los personajes a nivel diegético del film: miradas de complicidad, de incomprensión, o de estupor y terror ante lo visto, que no necesariamente coinciden con las de los espectadores; aquí se abre otra dialéctica entre las distintas miradas y un juego de identificación entre espectadores y personajes, basado en las miradas que inauguran formas de comunicación alternativas al diálogo verbal.[5]

Por último, quisiera poner énfasis en la mirada incalculable de la cámara, muy distinta a la del director/la directora, que en su estructura tecnológica registra una "segunda naturaleza", porque no ve lo mismo que ven los ojos humanos; genera ese "inconsciente óptico" (Benjamin 1973) en analogía al inconsciente psíquico, que se refiere a los efectos que produce el proceso de registrar, proyectar y percibir la sucesión y construcción de las imágenes en movimiento. Cito este pasaje del ensayo de Benjamin, escrito en 1936, que dialoga con las teorías cinematográficas de la vanguardia rusa, especialmente con el "Cine-ojo" de Dziga Vertov:

> Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su consciencia presenta otro tramado inconscientemente. (...) Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y rezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional. (Benjamin 1973: 48)

Benjamin destaca el inconsciente óptico como rasgo distintivo del cine que lo diferencia de las otras artes, como el teatro y la literatura, los grandes moldes

---

4 "La posición típica del cine depende de esta doble característica de su significante: riqueza perceptiva inhabitual, pero aquejada de irrealidad a un grado inhabitual de profundidad, desde su mismo principio. Más que las demás artes, o de manera más singular, el cine nos introduce en lo imaginario: suscita el alzamiento masivo de la percepción, aunque para inclinarla de inmediato hacia su propia ausencia, que es no obstante el único significante presente" (Metz 2001: 59).

5 Cabe mencionar, en este contexto, el intento narratológico de Gaudreault y Jost (1995) de asociar las miradas de los personajes a diferentes estados de ocularización y auricularización entre el ver, el escuchar y el saber, en conjunción con las miradas y escuchas de los espectadores. Sin embargo, me siento más cercano a las propuestas de Bonitzer y Deleuze que se verán en lo que sigue.

en los que se forma el discurso cinematográfico en sus primeras décadas. Podemos articular esa cualidad del cine con las observaciones de Deleuze (2005) sobre el "estilo indirecto libre" como un recurso en literatura y cine que corresponde a la expresión de una semisubjetividad, un estado ambiguo entre estilo directo (monólogo, diálogo) e indirecto (narrador). Inspirado en las reflexiones de Pasolini sobre el cine como "lengua escrita de la realidad", Deleuze define una forma de imagen-percepción en su carácter de "subjetiva indirecta libre", como expresión de un "*Mitsein* propiamente cinematográfico" (111). La "imagen-percepción subjetiva" equivaldría a un discurso directo, la "imagen-percepción objetiva" al discurso indirecto, y la "subjetiva indirecta libre" sería la "enunciación tomada en un enunciado que depende de otra enunciación" (111), lo cual provoca un desdoblamiento o una diferenciación del sujeto en el lenguaje. El cine de poesía de PPP expresa, según Deleuze, la "Forma pura" del cogito cinematográfico, una conciencia autónoma que apunta a "hacer sentir la cámara" (113) al espectador. Encontramos estas formas de imagen-percepción en los films de Carri, Berneri y otros cineastas conscientes de la puesta en escena de la mirada-cine.

A esta mirada cinematográfica, se suman también las nociones de "fuera de campo" y de "campo ciego" a las que Noël Burch (2008) y Pascal Bonitzer (2007a) apuntan en sus reflexiones sobre el tema. Estos conceptos son decisivos para entender el proceso de sutura que siempre tiene lugar en el acto perceptivo y afectivo durante la proyección de cualquier película que vemos: "En el cine, el campo visual se duplica, entonces, en un campo ciego. La pantalla es un *cache*, una visión parcial" (Bonitzer 2007a: 68). Y esta visión parcial genera miradas que llegan desde un campo ausente, invisible. Ahora bien, en sus formas no convencionales, es decir, en el cine que no respeta el Modo de Representación Institucionalizado –en la terminología de Burch (2008)– ese proceso se convierte en generador voluntario del inconsciente óptico. Esto, precisamente porque no pretende ocultar en estructuras y formas narrativas cerradas y coherentes las dialécticas de la mirada. Al contrario, ponen a disposición "agenciamientos" y mecanismos que proponen o suscitan nuevas relaciones entre los sujetos-espectadores, sus cuerpos, miradas y mentes, y las imágenes, fantasmas y objetos que pasan por la pantalla: "¿Qué es lo que vuelve, qué es lo que regresa a través de esos `agujeros´ del realismo técnico aprovechando la desuturación del espacio fílmico? Fantasmas: los fantasmas

de la mirada y de la voz que acosan y ofuscan los bordes de la imagen" (Bonitzer 2007a: 76)[6].

Desde esta perspectiva, es poco productivo discernir una específica "mirada femenina" o "escritura femenina" en términos de Luce Irigaray (2007), ya que en todo caso, una mirada determinada en el cine siempre es un resultado del complejo proceso de percepción audiovisual; por otro lado, es una construcción cultural como la misma distinción genérica entre masculino y femenino, si queremos seguir a Judith Butler (2002, 2007) y otros posfeministas. Estas construcciones simbólicas se dan como relaciones de poder entre, por ejemplo, un sujeto de la mirada masculina sobre la mujer como objeto de deseo y de placer masculino, tal como lo analiza Laura Mulvey en su clásico ensayo "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975) para el cine institucionalizado de Hollywood. Esta visión, más allá de ser políticamente necesaria en determinados contextos históricos, es estéticamente dudosa, porque su búsqueda de "pre-existing patterns of fascination already at work within the individual subject and the social formations that have moulded him" (Mulvey 1975: 6), lleva a una lectura psicoanalítica y feminista que subestima la diversidad de miradas y los campos ciegos en cualquier imagen cinematográfica y, por ende, las múltiples posibilidades de subversión en el juego y entrelazamiento de los tipos de mirada esbozados más arriba.

Por lo tanto, las "miradas" femeninas y masculinas sin duda existen en y fuera del cine, pero corresponden a universos simbólicos, no dependen del género del cineasta ni son uniformes.[7] Una opinión de Albertina Carri, cineasta abiertamente lesbiana, enunciada en una entrevista con Elena López Riera, ejemplifica la incomodidad que generan estos términos: "[...] es un poco medieval esta división de lo femenino y de lo masculino, lo que pertenece al hombre o a la mujer porque lo femenino no es, necesariamente, patrimonio de la mujer y lo masculino no es, necesariamente, patrimonio del hombre. La gente se hace una gran ensalada con

---

6 Cfr. también Bonitzer (2007b) sobre la relación entre cine y pintura, donde desarrolla el concepto del desencuadre en el cine moderno (Godard) como estrategia para generar nuevas miradas: "El desencuadre es una perversión, que pone un punto de ironía sobre la función del cine, la pintura e incluso la fotografía, como formas de ejercicio de un derecho de mirada" (Bonitzer 2007b: 55).

7 Lo cual no excluye que ciertos rasgos predominen en el cine hecho por directoras, por ejemplo respecto de la mayor frecuencia, en relación al cine de hombres, de reacciones intradiegéticas frente a la violencia representada. Cfr. Arranz et al. 2008.

esto." (López Riera 2009: 188)[8]. A nivel formal pueden manifestarse, sin embargo, miradas construidas a través de la focalización/ocularización en la percepción y construcción de la realidad de un personaje-mujer; y a nivel temático puede presentarse una mirada sobre el tratamiento de la injusticia o la violencia física, cultural o social ejercidas sobre las mujeres. A este "cine de mujeres" que no necesariamente es realizado por directoras, prefiero darle el estatus de una categoría del cine político. Se trata de la necesidad y de la sensibilidad de mostrar y criticar gestos y actitudes, de cuestionar y circular temas generados por circunstancias históricas, políticas y sociales, en contextos específicos de distintas regiones del mundo. El cine de las argentinas Carri y Berneri, como también el de Lucrecia Martel y Celina Murga, en este sentido es político, porque cuestiona desde la construcción de sus imágenes las relaciones establecidas de poder, las relaciones entre los géneros y entre las generaciones.

Otro tema aquí, por cierto, es la distribución de trabajo entre mujeres y hombres en el cine: como señala el libro de Arranz (2008) para el caso de España, hasta los años 80 del siglo XX, el "oficio" de la dirección de cine estaba casi exclusivamente reservado a los hombres (como un sinnúmero de otros oficios), con sus debidas excepciones desde los inicios del cine si pensamos en Germaine Dulac en Francia, Leni Riefenstahl en Alemania, Rosario Pi en España, María Padín en Argentina o Gabriela Busenius en Chile, por mencionar algunas cineastas pioneras en Iberoamérica. En los últimos 25 años, sin embargo, la situación se ha diversificado, y la situación en Argentina, no tan diferente de la de España hasta mediados de los años noventa, es tal vez emblemática para los cambios de época que estamos viviendo: Lita Stantic, Andrea Poliak, Lucrecia Martel, Sandra Gugliotta, Paula Hernández, Verónica Chan, Anahí Berneri, Albertina Carri, Celina Murga, Gabriela David, son algunas de las cineastas reconocidas en los circuitos del Nuevo Cine Argentino, al menos a nivel independiente y no comercial.[9] El cine argentino hecho por mujeres, entonces, ya no es tan excepcional como hace veinte años atrás y, por ende, identificar y visibilizar este tipo de cine, aunque

---

8 Es un tópico que se repite en las visiones de cineastas españolas, entre ellas el provocador "cine con tetas" de Icíar Bollaín. Cfr. las entrevistas en Camí-Vela 2005; y Arranz et al. 2008 sobre la situación de los géneros en el cine español.

9 Cfr. Porta Fouz 2010. Es una situación que actualmente difiere de la de España, según los datos presentados por Núñez Domínguez 2010. Hay que insistir, de todas formas, en que "no será hasta la llegada del NCA, según una amplia mayoría de los críticos, cuando se puede hablar de la mujer cineasta no sólo como un ejemplo aislado" (López Riera 2009: 31).

ya no presente una necesidad explícitamente política, demuestra una evolución ejemplar y envidiosa para muchos países europeos y latinoamericanos.[10]

II Contextos

Lo que sigue es una breve contextualización de la obra de las dos cineastas que me interesan aquí, en el marco de lo que suele llamarse Nuevo Cine Argentino (NCA). Tanto Carri como Berneri trabajaron de asistentes en películas de Martín Rejtman y otros cineastas antes de rodar sus propios proyectos. Rejtman estudió cine en Nueva York y filmó su primer largometraje en Buenos Aires en 1991, *Rapado*, no estrenado hasta 1996. Junto con una serie de cortometrajes titulada *Historias breves*, en la que participan varias y varios cineastas jóvenes egresados de la Fundación Universidad de Cine (FUC) en Buenos Aires, *Rapado* inicia una visión renovada sobre el mundo y la sociedad desde el cine. Otros hitos tempranos, ya míticos, son sin duda *Pizza, birra, faso* (1997), de Adrián Caetano y Bruno Stagnero, y *Mundo Grúa* (1999), de Pablo Trapero. Con esta película, Trapero gana el premio al mejor director en la primera edición del Bafici en 1999, el festival de cine independiente de Buenos Aires, uno de los más importantes de América Latina que se ha convertido, a lo largo de los años, en vocero del cine independiente internacional.

A diferencia del primer "Nuevo cine argentino" de los sesenta y setenta -que introduce estrategias del cine moderno y es representado, en sus diversas aristas, por Manuel Antín, Leonardo Favio, Alberto Fischerman, Rodolfo Kuhn, Hugo Santiago, entre otros- el NCA de los noventas se distancia claramente, por un lado, de un cine elocuente "de autor", y, por otro lado, de un cine comprometido que utiliza el medio como instrumento y arma política o como denuncia social, como sucede en el Cine de liberación de Pino Solanas y Octavio Getino, o en el Cine de la base de Raymundo Gleyzer. Son producciones modestas con estéticas minimalistas en las que se mezclan elementos documentales y ficcionales. Se renuncia a mensajes explícitamente políticos en un sentido tradicional, pero muchos films son políticos en

10 Para el caso argentino, entonces, el énfasis crítico estaría no tanto en la "visibilización" del cine de mujeres, sino en el trabajo con las distintas "escenificaciones" de las estéticas cinematográficas elaboradas por las directoras. Sería interesante, en este contexto, un análisis de la evolución de las miradas del cine hacia una indeterminación y diversificación de la mirada femenina como rasgo distintivo de género, y hacia otras distinciones –sin caer en los esencialismos y manteniendo la dialéctica de las miradas que nos interesa aquí– como la mirada lesbiana/homosexual frente a la mirada heterosexual; o la mirada de los niños frente a las de los adultos.

su intento de escenificar miradas distintas, incómodas y críticas. Los films del nuevo cine, a pesar de las notables diferencias entre ellos, comparten una visión común del quehacer cinematográfico que confluye en la reflexión sobre el inestable e inseguro límite entre la documentación y la ficción, y en el cuestionamiento del "realismo" en el estatus de la imagen cinematográfica entre la autenticidad y el artificio. Se alejan, de igual modo, de la creación de personajes con atributos nítidos que se prestarían a una identificación simple, y entienden el cine como campo de experimentación de realidades contemporáneas, idea que se manifiesta, por ejemplo, en el tratamiento especial de la banda sonora (sonidos, ruidos, lenguajes) y sus juegos de combinación con la imagen en muchas películas. Son, en primera instancia, exploraciones cinematográficas en todos los niveles. Las dos directoras que aquí me interesan se perfilan en el marco de ese cine y escenifican miradas inusitadas y atípicas sobre la sociedad contemporánea argentina. Tocan temas difíciles de asir y compartir, tabúes sociales del capitalismo consumista, narcisista e hipermoderno: el incesto, la violencia familiar, el SIDA, el travestismo, la vejez.

III Albertina Carri: la banalidad siniestra

El cine de Carri se inscribe en una historia incómoda de la violencia, el daño y la destrucción. Especialmente *La rabia* (2008) pone en escena una "cultura humana basada en el miedo, en la matanza, en la fantasía masculina de poder, en las fantasías de los niños y las mujeres, en la mirada que es testigo de algo que la excede, aterroriza o no puede ver" (Aguilar 2010: 254). Carri busca esta historia, por un lado, en las consecuencias de la dictadura militar que irrumpe en su propia vida cuando tiene tres años, y que marca su juventud siendo hija de los desaparecidos Ana María Caruso y Roberto Carri. En *Los rubios* (2003) muestra la estructura fantasmática, individual y colectiva, de la memoria de los que desaparecieron sin rastros. *Géminis* (2005) y *La rabia* son, entre otras cosas, versiones sobre conocidos mitos y tragedias del mundo occidental: el incesto y el parricidio.

Los intertextos de Carri, sin embargo, pertenecen a un acervo cultural transversal, de cuentos y leyendas populares, del habla coloquial, y también de los mitos y sus (re)interpretaciones. A la vez, desenmascara las circunstancias violentas, las fisuras que se manifiestan en la estructura social de la Argentina contemporánea, y lo hace desde una postura radical. El sexo, en sus películas, aparece como acto transgresor, animal, sadomasoquista, desenfrenado, puesto en escena en un mundo extraño, desde el corto *Barbie también puede eSTAR triste* (2001) hasta *La rabia*. En todo esto el punto de vista de los niños juega un papel fundamental, especialmente en *La rabia*: ellos son los observadores y miran todo lo que no se puede ver; son los que actúan con más decisión durante el film, son los que

matan. Sus gestos y sus miradas son, por lo tanto, incalculables y siniestros. Por otro lado, la integración de dibujos animados y el diálogo con la animación como proceso de creación de mundos íntimos y ficcionales, la técnica de *stop motion*, o las alusiones al cine porno, son estrategias inter- e intramediales que forman parte de las miradas incisivas, crudas e inauditas del cine de Carri.

En *La rabia* hay vasos comunicantes que la relacionan con las dos películas anteriores, ya desde el título: no es difícil descifrar el juego anagramático con *Los rubios*, la cinta polémica que irrumpe en el cine argentino e internacional con su desconcertante estética entre documental y ficción. Este película pone en escena la búsqueda de la memoria de los desaparecidos durante la dictadura militar por parte de sus hijos[11]. *La rabia*, como *Los rubios*, remite al doble sentido que adquieren las palabras: mientras que los rubios son los "falsos" desaparecidos en la visión de los vecinos que hablan sobre las actividades extrañas de esos "extranjeros" del barrio, La rabia, por otro lado, es un lugar físico, una taberna del campo, pero a la vez es la furia que reina en el film, y también es la enfermedad que transmiten los animales del campo.

En todo caso, la pampa y el campo de la Provincia de Buenos Aires, une también en otro plano a esos tres largometrajes: en *Los rubios* aparece como el "campito", un refugio ambiguo donde Albertina vive cuando ya no tiene padres, y que luego es su punto de fuga y de liberación para una nueva identidad cinematográfica junto a su equipo "rubio" de filmación. En *Géminis*, la segunda película de Carri, la casa y la estancia de una familia de clase alta son, junto a lugares públicos, los escenarios de la historia del incesto entre Meme y Jeremías, figuras con rasgos andróginos. La estancia de la familia está en el campo cerca del caserío de *La rabia* y Lucía, la poderosa y omnipresente madre –frente a un padre impotente e inadvertido– al mirar por la ventana de la estancia hacia afuera (sin que nosotros sepamos lo que ve), llama a su peón Poldo que aparece finalmente en el último film de Carri. En varios sentidos, estos dos films pueden ser considerados anverso y reverso de una estructura asimétrica (López Riera 2009: 70). En *Géminis* actúan los patrones, en *La rabia* ocurren las cosas entre los peones que viven en el campo y que trabajan para esos mismos patrones de la estancia. Pero mientras los movimientos de los personajes y de la cámara en *Géminis* oscilan entre el mundo urbano de un barrio alto de Buenos Aires y la estancia del campo, *La Rabia* parece estar fuera del alcance de referentes al mundo "civilizado": no vemos ni escuchamos celulares o televisores,

11 La película marca un hito en el "cine de memoria" en Argentina y causó mucho estupor y polémica entre los espectadores y críticos. Cfr., por ejemplo, el ensayo crítico "La apariencia celebrada", de Martín Kohan, en *Punto de Vista* N°78/2004, el *Estudio crítico sobre* "Los rubios" (Buenos Aires: Picnic, 2009), de Gustavo Noriega, y los análisis de la película en Amado 2009 y Aguilar 2010.

y el film construye un espacio mítico, arcaico y atemporal, donde se repiten de manera similar y fatal las estructuras que ya encontramos en *Géminis*. Dicho de otro modo, Carri muestra en las dos películas gemelas estas estructuras que atraviesan todas las clases sociales. Lucía, al hablar de la familia de sus peones en *Géminis*, detecta el incesto y la animalidad allí, al otro lado del campo, donde el marido de su mucama aparentemente viola a su propia hija; cuando luego se convierte en testigo del incesto de sus propios hijos, se enloquece porque ve lo real que la acecha en su propia estructura de clase. Por eso, Alejandro Modarelli ve en las dos películas un conflicto trágico en que se debate la conciencia de la burguesía nacional. El de resignarse a ser reina tuerta en un país de ciegos, o verse a sí misma como una presunta modernidad urbana asediada siempre por la barbarie de la llanura. La miseria y el incesto forman entonces, para las clases privilegiadas, una sola figura monstruosa, extranjera, ilegal, campesina, `villera´, en cuya conflictiva proximidad, el burgués decide cerrar los ojos frente al escándalo que se esconde bajo sus propias sábanas (Modarelli 2009: 173).

En *La rabia*, según mi lectura, destacan los siguientes aspectos: primero, los gritos incesantes producidos por seres humanos y animales en circunstancias diversas; segundo, el efecto intermedial en la combinación de imágenes entre el cine y la animación; y tercero, la composición de imágenes opuestas y radicales: la cruda brutalidad y violencia frente a las imágenes poéticas del paisaje y de la naturaleza. Estos tres aspectos influyen en la construcción de miradas extrapoladas sobre la realidad, cercanas al mundo infantil de Nati y Ladeado, los dos niños protagonistas. En el análisis que sigue, quiero vincular estos aspectos con una específica actitud de hacer del cine un método de exploración de realidades.

Fotogramas 1–2: La rabia 2008, 00:32:42, 00:59:40

Los gritos

La presencia de los gritos, aullidos, silbidos, sonidos extraños y disparos llama mucho la atención en este film y es parte de lo que López Riera en su estudio sobre el cine de Carri califica un "trabajo de sonido como materia significante" (López Riera 2009: 71).[12] En *La rabia*, los gritos acompañan a las imágenes más intensas: los chillidos de Nati cuando se pelean los padres o cuando se asusta; los gritos extraños de los pájaros que sobrevuelan el campo iluminado por la tenue luz del crepúsculo; o los aullidos de alimañas varias que habitan el campo. El grito desesperado del cerdo antes de morir en el ritual de su matanza causa, tal vez, la mayor estupefacción, porque es un animal que muere durante la filmación (en su hábitat natural, como dicen los créditos al comienzo del film). Cuando finalmente muere el animal, lo descuartizan, le sacan las entrañas, lo limpian, y lo preparan para el asado.[13] Todos estos gritos de los animales se complementan con los gritos de placer y dolor, no siempre distinguibles, de Alejandra y Pichón durante sus actos sexuales, muchos de corte sadomasoquista.

¿Qué función tiene esta puesta en escena exagerada de los gritos? En primer lugar, valora una conjunción nueva entre la banda sonora y la imagen visual. Nati no quiere hablar, ella se expresa a través de sus dibujos –que Carri pone en movimiento en las partes animadas– y reacciona con gritos cuando suceden cosas que ella no tolera. El grito es de desesperación frente a una incomunicación reinante

---

12 Este rasgo no es exclusivo del cine de Carri: una llamativa puesta en escena del sonido lo podemos encontrar también en el cine de Lucrecia Martel, Diego Lerman, Lisandro Alonso, Paula Hernández y Mariano Llinás.

13 En estas escenas, que juegan con el registro documental, Carri lleva al extremo la provocación: Alejandra, al mostrarle a Nati cómo se trabaja con el animal muerto, tiene puesta una camiseta del WWF reclamando la protección de los pandas.

en la familia, y hay una correspondencia con los gritos de placer y dolor de la pareja. Aquí los gritos también remiten a otra forma de comunicación, más allá de las palabras; palabras que sigue usando Poldo, el marido, en forma autoritaria para imponer su poder machista, para insultar y atacar, o para narrar historias horribles de dudosa moralidad para evitar que Nati se saque su ropa, una costumbre de la niña. La palabra y el diálogo no valen mucho en *La rabia*, son sustituidos por el grito, por la mirada cruda en silencio, y por el acto de matar.

Carri muestra sin reparos la imagen del cerdo en el momento de su muerte. Lo siniestro de estas imágenes –que en otro contexto podrían llegar a ser parte de un film sobre la vida campestre con sus costumbres arcaicas– es que en el conjunto del film sirven como imagen sinécdoque de las otras dos muertes –reales y simbólicas– de los padres que ocurren en la oscuridad e invisibilidad. Durante toda la película queda la sensación de una imagen latente de la muerte cruda y real: ¿por qué no mostrar la muerte del padre delante de la cámara? Esta morbosidad absoluta e imposible atraviesa *La rabia* y amenaza con manifestarse en cualquier momento desde el campo ciego al cual hace referencia Bonitzer (2007a). El grito es, en este sentido, la expresión del otro radical de la vida humana, la bestialidad que viven los personajes al insertarse en ese mundo salvaje que los rodea. Las imágenes parecen mostrarnos sin ningún reclamo moral que, en el fondo, también nosotros somos esto: una cultura que se esconde detrás de sus estructuras simbólicas en las cuales trasluce y de vez en cuando irrumpe la brutalidad animal. Se trata de una banalización de la violencia, y aquí reside todo lo siniestro de la película. Después de la muerte de los dos padres, provocada y ejercida por Ladeado –que en este sentido repite un gesto cultural–, los que quedan al final son los niños y Alejandra, la madre de Nati. Ladeado se va por otro lado, y ellas caminan por un campo baldío, vaciado del poder masculino, y desaparecen en la oscuridad de la pantalla negra.

Los efectos intermediales

La combinación entre las imágenes y sonidos con carácter documental y los dibujos puestos en movimiento, acompañados por una marcada banda sonora o por las imágenes generadas por la técnica del *stop motion*, generan un efecto de distanciamiento e irrupción, de otredad entre los distintos registros, materialidades, soportes y formatos. En *Barbie también puede eSTAR triste* son los replicantes de los conocidos muñecos quienes representan un mundo ajeno al entorno feliz con que normalmente son asociados. Realizan actos siniestros, violentos y sexuales que no les corresponden en su "vida normal", y esto produce, junto a una música melosa en la que resuena el género porno, el efecto de extrañeza. En *Los rubios*

son los Playmobiles los que reconstruyen en forma lúdica y en *stop motion* el secuestro imaginario e imaginado de los padres de Albertina: a la vez remiten a los juegos de su entorno feliz de la infancia, a su mirada infantil y su capacidad expresiva en el momento histórico de la desaparición de su familia, capacidad muy similar a la de Nati.

En *La rabia*, los dibujos e imaginarios de la niña se basan en ilustraciones coloridas en tinta puestas en movimiento. Presentan una versión paralela, enigmática, monstruosa y oscura a los acontecimientos que tienen lugar durante la película, y son acompañados por una música extraña, ruidosa, compuesta por Edgardo Rudnitzky (López Riera 2009: 73). En su factura entre figurativa y abstracta, expresan y muestran un mundo inconcebible con palabras, un magma de sensaciones, figuras y pensamientos cambiantes, inasibles. En este sentido, los efectos intermediales –el cine como intersticio entre la imagen documental y real, entre planos fijos y secuenciales, entre el dibujo, la animación, el cómic, el sonido– provocan la sensación de un mundo real, irrepresentable en imágenes cinematográficas con pretensión realista que apuntan a un valor indicial dominante. Los dibujos animados de Nati abren un inmenso campo ciego del mismo film y dentro de sus estructuras de narración elíptica. Son escenas y mundos alcanzables sólo por momentos, y de esta manera establecen un contacto entre las visiones y miradas de Nati y las del espectador; suturan, por instantes, los imaginarios de esas instancias de comunicación para desaparecer y dar lugar a la inevitabilidad de las estructuras simbólicas y míticas en las que se desarrolla la vida humana.

Imágenes poéticas, imágenes crueles

En el mismo sentido funciona la oposición de las imágenes crueles, por un lado, y las poéticas, por otro. La brutalidad y la violencia de los actos y palabras contrastan con las largas tomas de paisajes en crepúsculo, de la naturaleza no intervenida por el hombre, el campo puro, por así decirlo. Esta poesía visual es otro contramundo, entonces, y llama la atención que en las primeras escenas sea Nati quien, con su existencia silenciosa y casi animal, forme parte de ese entorno poético, orinando en el pasto; y que el segundo personaje que vemos sea su amigo Ladeado, que en un primer momento confundimos con ella, porque el plano lo muestra muy lejos entre los zuncos. Son los dos niños, pues, quienes se insertan de manera no violenta y casi imperceptible en el mundo de esa naturaleza pura. Sin embargo, es Ladeado quien lleva en un saco una comadreja que, por orden de su padre, va a matar ahogándola en un estanque. Es la primera imagen de la muerte, provocada por el niño, que anuncia el asesinato de su propio padre.

En definitiva, tanto la naturaleza como el mundo de los niños, no aparecen como un mundo feliz frente a la sociedad perversa y corrrupta de los mayores; no tienen una fuerza utópica opuesta al miedo, a la amenaza, a la violencia, a lo siniestro. Todo esto es parte de ese hábitat de lo real en el que los animales y los niños, con sus fantasías, sus gritos, sus gestos y sus juegos, acaso se mueven con más naturalidad.

IV Anahí Berneri: la crueldad sutil

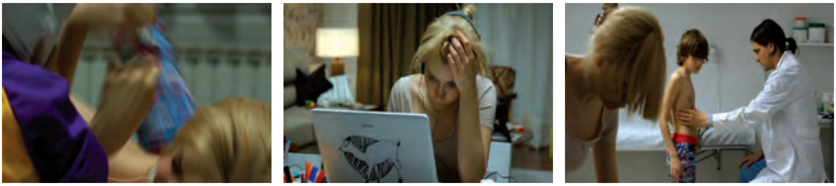
A diferencia de las películas de Albertina Carri, el cine de Anahí Berneri se presenta menos ruidoso y no ha causado tanto furor entre el público, aunque sí recibe premios y es comentado y elogiado por la prensa y en los sitios web especializados. También ofrece miradas incómodas; sin embargo, son más sutiles y reconciliadoras que las de Carri. Berneri se acerca con mucha sensibilidad táctil a los cuerpos de sus films y luego los exhibe en una materialidad fílmica que oscila entre una artificialidad exagerada y una naturalidad asombrosa. Es una puesta en escena detallista que elige personajes marcados por sus destinos: en *Un año sin amor* (2004), film basado en la novela-diario de Pablo Pérez de 1995, es un escritor enfermo de SIDA; en *Encarnación* (2007) es una ex vedette del cine y de la televisión; en *Por tu culpa* (2010) es una joven madre de familia bajo sospecha de maltratar a sus dos hijos; en *Aire libre* (2014) se retrata de cerca la desintegración de una pareja. Berneri cuenta momentos intensos de la vida de estos personajes sin apuntar a la necesidad de una solución de conflictos, típica de un cine catártico.

El SIDA forma parte de la vida de Pablo en el primer largometraje de Berneri. El film rastrea y registra las estrategias del personaje para enfrentar su enfermedad y cómo la ignora primero, para finalmente incorporarla en su cotidianidad. Ernie, la protagonista de *Encarnación*, no acepta su envejecimiento y lo intenta tapar con intervenciones de todo tipo –cirugías estéticas, operaciones de ojo, bronceados, gimnasia– para seguir siendo atractiva y bella, pero sus miradas desvelan su autoconciencia. Lo interesante del film es la contraposición de estas miradas con la de la cámara, que muestra implacablemente el deterioro del cuerpo, sobre todo de la piel de la cara, en algunos primeros planos de las arrugas, pero también en la puesta en escena del encuentro de Ernie con su sobrina Ana. Ella celebra sus 15 años en San Andrés de Giles, un pueblo de la Pampa húmeda a 100 kilómetros de Buenos Aires, el lugar de nacimiento de Ernie. Después de tantos años en la capital, se siente alienada del espacio que la rodea y de su familia que rechaza su forma de vida. Piensan que es puta y hacen negocios con una parte de la propiedad de la tierra que le corresponde a Ernie. En este lugar hostil, Ana es el único punto de referencia para Ernie, su rescate emocional, y es precisamente con ella

con la que, después de unos episodios felices en la piscina del hotel, entra en conflicto amoroso por el joven gerente del hotel del cual se enamora Ana, pero quien prefiere las curvas espectaculares de Ernie. Es un conflicto que se resuelve al final: Ernie pone las cosas en orden entre ella y su sobrina, y entre su sobrina y el gerente. Después se va sin acudir a la fiesta de la quinceañera y regresa a su rutina porteña revalorada después de su experiencia en el campo.

En *Por tu culpa*, toda estructura social y familiar está bajo sospecha, pero también el cine como actor social. Las primeras imágenes muestran una violencia inesperada y cotidiana a la vez: Julieta está en casa con sus dos hijos, de dos y de ocho años; los vemos en una pelea medio seria, medio en broma. Durante veinte minutos, asistimos al primer capítulo del drama intimista: ella necesita concentrarse en un trabajo que debe entregar al día siguiente, pero los chicos no paran de hacer ruido, de pelearse, de romper cosas o ensuciar el piso; la molestan constantemente y no la dejan trabajar en paz. En estas secuencias, la cámara es parte de las acciones, acompaña muy de cerca a Julieta cuando se mueve por la casa, cuando intenta, sin éxito, controlar la situación, calmar a sus hijos y a sí misma para poder trabajar: “Berneri decide acercarse a sus personajes con no pocos planos cerrados, a veces asfixiantes, sobre todo en esta nueva película. Berneri trata de ver de cerca, de estar encima de las acciones de sus personajes, de escrutarlos” (Porta Fouz 2010).

Fotogramas 3–5: Por tu culpa 2010, 00:01:47, 00:14:56 y 00:32:50



En otra pelea entre los tres, se produce el accidente inevitable: el hijo menor se cae de un juguete, se lastima un brazo y Julieta decide llevarlo a la clínica. Es allí donde de pronto el médico de turno, al examinar al chico, identifica algunos moretones en el cuerpo y empieza a recelar, a sospechar de una agresión ejercida por parte de la madre. Esta sospecha se manifiesta en el film, primero, en las miradas escépticas de dos médicos, y luego durante el examen adicional del hermano mayor que también presenta algunas heridas. Julieta, al principio, no se da cuenta de lo que pasa, y cuando empieza a dudar y preguntar, no se queja de las acusaciones. Los médicos representan a la autoridad moral de la sociedad, deciden retener a la familia en el hospital y denunciar a la madre. Guillermo, ex-pareja y padre de los

hijos, llega al hospital y protesta. Reprocha a Julieta de haber causado esta situación, luego los dos tienen que someterse a los interrogatorios en una comisaría, y cuando el padre asume por escrito la responsabilidad por sus hijos, pueden volver a la clínica y llevarlos a casa. La película, inquietante y ambigua, termina aquí, con la familia de vuelta en casa. Provoca incomodidad, porque no se aclara el punto de vista, la posición de una "mirada" descifrable, no hay indicios marcados de una denuncia o una voz crítica[14]. En todo caso, hay un recelo general, entre la madre y los hijos, entre madre y padre, entre Julieta y los médicos, entre la pareja y la institución legal (policía, clínica). La violencia corporal, involuntaria, del comienzo –transmitida por planos veloces, fragmentarios, cerrados y rítmicos– se desplaza, a lo largo del film, a una violencia psíquica en forma de miradas de sospecha generalizada sobre Julieta. La crueldad de la convivencia parece marcar la vida en su transcurso cotidiano.

Este *continuum* del trastorno, de la crueldad y de la violencia latente atraviesa también la convivencia de la familia que Berneri observa en *Aire libre*, otro drama intimista. Los primeros 15 minutos muestran el potencial de agresividad en varias situaciones cotidianas: la planificación de la mudanza y del diseño de la nueva casa en el jardín; la visita en la casa de unos amigos; un intento frustrado de sexo en la cama; el desarme de artefactos a la hora del desayuno. Todas estas escenas, filmadas en planos medios y con un ritmo perfecto, respiran ese aire poco libre, lleno de partículas contaminantes de relaciones envenenadas, un aire que ventila y densifica muchas otras situaciones que componen un ambiente asfixiante. El resto es el relato, tal vez demasiado conocido y previsible, del distanciamiento de la pareja, de las formas, a veces irresponsables, de confrontar el hijo de siete años con la situación, de las posibles causas de la crisis en las herencias sociales y familiares, de la búsqueda de nuevos impulsos eróticos por parte de los protagonistas del drama. El proyecto de la nueva casa -que simboliza evidentemente el rescate del matrimonio- se vuelve cada vez más intolerable; Lucía (Celeste Cid) y Manuel (Leonardo Sbaraglia) lo ejecutan por pura inercia y falta de coraje de tomar la decisión de separarse definitivamente, y no sorprende demasiado que es en esa casa donde en una noche de peleas se olvidan de llevarse a su hijo que se queda solo allá. Hacia el final, las situaciones se tornan más crueles y culminan en la inevitable separación. En todo el relato, Berneri se limita a observar y registrar los acontecimientos con una naturalidad asombrosa. Como en los films anteriores,

14 Debido a la falta de indicios claros es posible hacer una lectura misógina del film o, al contrario, una lectura que apunte al valor ético y acusador de la situación social.

no hay un punto de vista que determine una posición clara, todo ese malestar es exhibido como un flujo de continuidades que forman parte de la vida cotidiana.

Dice Mex Faliero (2014) en su crítica que el film "tiene una extraña dualidad: por un lado los tiempos del cine nacional de autor y por el otro la apariencia de un drama *mainstream* con apoyo del *star-system*. Es una especie de cine neo-industrial nacional que encuentra sus orígenes en las experiencias de Pablo Trapero con Ricardo Darín." (s/n) Esta observación se condice con la percepción de una era post-NCA, en el que se dispersa la misma noción y permite pensar nuevas constelaciones entre un cine anómalo y centrífugo y un cine más tradicional, clásico e industrial.[15] El cine de Berneri, como el de Santiago Mitre o Celina Murga, se mueve en estas aguas intermedias.

V

Las miradas puestas en escena por las estéticas cinematográficas de Carri y Berneri, ¿para quienes y por qué son incómodas? Recordemos los dos films paradigmáticos: *La rabia* muestra imágenes de una violencia no juzgada y mítica, en un mundo cuyos personajes parecen actuar bajo las leyes de un ritual inmutable. Las miradas de los niños, al atravesar ese "espacio de falsas apariencias", del cual habla Bonitzer (2007a), parecen romper con la propia ceguera frente a lo que no pueden ver, y, con esto, con la "ceguera del público", un público de espectadores cuyas miradas son expuestas a la dialéctica de una incomodidad excitante de un cine inusual y sin concesiones. *Por tu culpa* impacta, en cambio, por la invisibilidad de una violencia microfísica. Las miradas del médico, de los niños, del ex marido, de la misma protagonista, no se resuelven en puntos de vista definidos, al contrario, se prolongan en un vacío de información que es otro juego con la ceguera y que genera sospechas y agonías no expresadas, tanto en los personajes como en los espectadores.

Referencias

Aguilar, Gonzalo (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980–2007)*. Buenos Aires: Colihue.

15 Cfr. el siguiente ensayo en este libro.

Arranz, Fátima et al. (2008), *La situación de las mujeres y los hombres en el audiovisual español: estudios sociológico y legislativo*. Madrid: Universidad Complutense.

Bazin, André (2006), *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp (1975).

Benjamin, Walter (1973), "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus (1936).

Bonitzer, Pascal (2007a), *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos (1982).

— (2007b), *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos (1987).

Burch, Noël (2008), *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos (1970).

Butler, Judith (2002), *Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo*, Buenos Aires: Paidós (1993).

— (2007), *El Género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós (1990).

Camí-Vela, María (2005), *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990–2004.* Madrid: Ocho y Medio.

Deleuze, Gilles (2005), *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine I*, Buenos Aires: Paidós (1985).

Faliero, Mex (2014), "Aquello que intentamos construir", www.fancinema.com.ar/2014/05/aire-libre/, consultado 6 de agosto de 2015.

Gaudreault, André; Jost, François (1995), *El relato cinematográfico*, Barcelona: Paidós.

Irigaray, Luce (2007), *Espéculo de la otra mujer*, Madrid: Akal.

Lacan, Jacques (1995), *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, "Clase 14. La pulsión parcial y su circuito" (13 de Mayo de 1964). Buenos Aires: Paidós.

Lacan, Jacques (2008), "El estadio del espejo como formador de la función del yo", en *Escritos I*. Buenos Aires, Siglo XXI (1966).

Lipovetsky, Gilles (2009), *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona: Anagrama (2007).

López Riera, Elena (2009), *Albertina Carri: El cine y la furia*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Machado, Antonio (2001), *Poesías completas*, Madrid: Espasa Calpe.

Metz, Christian (2001), *El significante imaginario*, Barcelona: Paidós (1977).

— (2002), *Ensayos sobra la significación en el cine*, 2 volúmenes. Barcelona: Paidós (1994).

Mitchell, William (2009), *Teoría de la imagen*, Madrid: Akal (1994).

Modarelli, Alejandro (2009), “Lo que *La rabia* obliga a ver”, en: *Kilómetro 111*, Nº 8, Buenos Aires, Diciembre 2009, 172–183.

Morin, Edgar (2001), *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós (1956).

Mulvey, Laura (1975), “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en: *Screen* 16.3 Autumn 1975, 6–18.

Núñez Domínguez, Trinidad (2010), “Mujeres Directoras de cine: un reto, una esperanza”, en: *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*, nº 37, Julio-Diciembre 2010, 121–133.

Pena, Jaime (ed.) (2009), *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999–2008*. Madrid: T&B Editores.

Porta Fouz, Javier (2010), “Noche aciaga” (sobre *Por tu culpa*, de Anahí Berneri), http://hipercritico.com/content/view/2690/38 (acceso 30 de julio de 2013)

Internet

http://www.elamante.com
http://www.kilometro111cine.com.ar/
http://hipercritico.com

Entre ficción, documental y política: los films de Santiago Loza, Celina Murga, Santiago Mitre[1]

I Fuerzas centrífugas

En el marco de la compleja relación de la imagen contemporánea con las esferas de la política, la estética y la ética, el presente ensayo se dedica a presentar las propuestas cinematográficas de Santiago Loza, Celina Murga y Santiago Mitre. Se centra en los flujos presentes en sus obras entre ficción y documental, entre percepción y observación, y entre acercamiento y distanciamiento. Estos tres movimientos generan imágenes que ofrecen no solo estéticas singulares, sino también una nueva forma del cine político y social en la Argentina actual.

En un punto parece haber consenso entre los que piensan y escriben sobre el cine argentino contemporáneo: este cine se ha dispersado y, desde hace años, está más allá del Nuevo Cine Argentino. El NCA nace a mediados de los años noventa y es un fenómeno que corresponde a una época de reconstitución y modernización del cine nacional que experimenta, no obstante, un quiebre en 2008. Este año dio obras que, por un lado, confirman la solidez de la trayectoria de directoras y directores fundamentales del NCA (Lisandro Alonso, Albertina Carri, Lucrecia Martel, Pablo Trapero, entre otros), y que, por otro lado, vio nacer otro cine que comienza a distanciarse de él.

Para cartografiar las producciones argentinas post-NCA, Gonzalo Aguilar, en el epílogo a la reedición de *Otros mundos* (2005/2010), habla de un *cine anómalo* y precisa: “Es lógico que en ese *cine anómalo* no encontremos obras similares o que apuestan por una misma estética sino películas de directores tan disímiles entre sí como Gustavo Fontán y Matías Piñeiro, Santiago Loza e Inés de Oliveira Cezar. ¿Qué es lo que los une? El principio de pensar un cine fuera de sí, un cine que crea nuevos circuitos a medida que se exhibe” (Aguilar 2010: 240). La heterogeneidad y la “fuerza centrífuga”[2] que proyectan el cine hacia otros campos –tecnológicos, culturales, artísticos, (bio)políticos– son síntomas de un cine en crisis, de un

1 Una primera versión en francés apareció en septiembre de 2015 en *CinémAction* Nº 156 bajo el título “Nouvelles générations, entre la fiction, le film documentaire, et la politique: Santiago Loza, Celina Murga, Santiago Mitre”, en el dossier Le Nouveau du Cinéma Argentin, dirigido por Pietsie Feenstra y María Luisa Ortega, 129-137.

2 Cfr. Urrutia 2013.

estado de "poscine" en la era digital y de la convergencia de los medios (Jenkins 2008, La Ferla 2009). Es una crisis que clama la redefinición del rol de las artes y de las imágenes en nuestra cultura audiovisual. En esta esfera, la proliferación de las imágenes en baja resolución en redes sociales y en las pantallas públicas y privadas, subraya sus funciones dominantes: informar, comunicar, ilustrar, vender productos. En sintonía con una ética reflexiva de la imagen frente al flujo de los efectos visuales –una ética que defienden, por ejemplo, Serge Daney[3], Georges Didi-Huberman[4] y Jacques Rancière[5]– surgen propuestas de un cine que, en una práctica performativa, se busca a sí mismo y que, en esa exploración incierta, construye imágenes descentradas, centrífugas, pensativas, paradójicas. La paradoja quizás sea la figura constitutiva de ese cine anómalo en constante dispersión. Por un lado, realiza la defensa del cine-arte como territorio de imágenes reflexivas y pensativas; por otro lado, se desplaza permanentemente fuera de sí, hacia otros medios y otras figuras, no cinematográficas. En este sentido, el cine es un espacio que logra desplegar imágenes dobles y dialécticas: representativas y pensativas, activas y pasivas, visibles e invisibles, artísticas y no artísticas al mismo tiempo. Esto, en un régimen estético que ya no parte de una figuralidad de la representación, sino que reconfigura, entre lo sensible y lo inteligible, los procesos de ver, interpretar y articular las imágenes con otros objetos y sujetos.

En lo que sigue, mis reflexiones tratan de aproximarse a tres propuestas sintomáticas –en su heterogeneidad– de ese cine centrífugo o anómalo de los últimos años, producido en Argentina. Estas propuestas están asociadas con los nombres de tres directores, pero desde ya, participan de lo que podemos llamar una "era

---

3 En una era de dominación televisiva, Daney (2004) defiende la imagen como "experiencia de la visión" frente a lo visual como la "verificación óptica de un procedimiento de poder –ya sea tecnológico, político, publicitario o militar–, procedimiento que sólo suscita comentarios claros y transparentes. Evidentemente, lo visual concierne al nervio óptico pero, aun así, no es una imagen. Pienso que la condición *sine qua non* para que haya imagen es la *alteridad*" (269).

4 Desde una historia de la imagen inspirada en los trabajos de Aby Warbug y Walter Benjamin, Didi-Huberman (2006) parte de una noción de la imagen que "no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas" (149). En *La imagen superviviente* (2009) hace un recorrido por las obras de Warburg para analizar e indagar en imágenes-fantasmas, imágenes-pathos e imágenes-síntomas en la cultura occidental.

5 En varios de sus últimos libros, Rancière ofrece un pensamiento de las imágenes contemporáneas (fotografia, cine) como productos del "régimen estético", "categoría que, desde hace dos siglos, designa en Occidente el tejido sensible y la forma de inteligibilidad de lo que llamamos 'Arte'" (2013: 9).

posautoral"[6] en la que se observa una colectivización estética: se generan, cada vez más, relaciones y colaboraciones en grupos que forman núcleos de trabajo y realizan proyectos cinematográficos en equipo, con importantes aportes de los fotógrafos, guionistas, montajistas y asistentes que, ellos mismos, dirigen películas en cuya producción los roles cambian. Este es el caso del cine de Santiago Loza (1971): trabaja, en sus dos primeros largometrajes, con el experimentado y reconocido fotógrafo Willi Behnisch, que cuenta con una larga trayectoria desde *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985) hasta *Juan y Eva* (Paula de Luque, 2011); y después con Iván Fund (1984), que codirige *Los labios* (2010) y *El asombro* (2014), y con el que Loza escribe guiones para películas dirigidas por el mismo Fund (*Hoy no tuve miedo*, 2011; *Me perdí hace una semana*, 2012; *AB*, 2013). También forma parte del equipo de Loza Eduardo Crespo (1983), quien colabora como asistente de dirección, guionista o montajista en varias películas, y que dirige, en 2012, *Tan cerca como pueda*. Crespo también colabora con Celina Murga (1973) en *Escuela normal* (2012). Murga, por otra parte, trabaja en esta película y en *Una semana solos* (2008) con el director y productor Juan Villegas (1971). Santiago Mitre (1980), finalmente, colabora en *El amor (primera parte)* (2004), *El estudiante* (2011) y *La patota* (2015) con un grupo conformado por Marianao Llinás, Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Juan Schnitman, Laura Citarella, Delfina Castagnino; además, es guionista de Pablo Trapero en *Leonera* (2008), *Carancho* (2010) y *Elefante blanco* (2012); y escribe el guión del mediometraje coreográfico *Los posibles* (2013), junto al coreógrafo de danza Juan Onofri Barbato.

II Santiago Loza

El cineasta cordobés cuenta con ocho largometrajes filmados en los últimos diez años: *Extraño* (2003), *Cuatro mujeres descalzas* (2004), *Rosa patria* (2008), *Ártico* (2008), *La invención de la carne* (2009), *Los labios* (2010), *La paz* (2013), *Si je suis perdu, c'est pas grave* (2014). En toda su obra, persigue una investigación cinematográfica de observación obsesiva y táctil. Es la persecución de movimientos desquiciados, sin orden lógico, y la exploración de las "superficies perforadas" de las que habla Áxel al comienzo de *Extraño* (2003). En este cine, lo que da sentido es la presencia de un pensamiento recursivo en imágenes que "ocultan el pensamiento no pensado" (Rancière 2010: 105) entre las imágenes y los espectadores. Es, también, la escenificación de una mirada exorbitante que realiza un escrutinio

6 Sobre la idea de una "era posautoral" y el trabajo en equipos cfr. en el número 10 de *Kilómetro 111* el ensayo de Emilio Bernini (2012) y la conversación que realiza con algunos cineastas ("Trabajar en equipo").

de visiones inusuales para identificar temas atávicos que yacen, deformados, en el seno de la vida moderna: el nacimiento, el crecimiento, la convivencia y la muerte. Pero también está presente el motivo del viaje nómade sin rumbo, en busca de lo desconocido, lo atípico, lo desconcertante. Y, finalmente, se exploran las posibilidades de existencia, en un mundo como el nuestro, de sujetos descentrados o inconformistas. Podemos identificar un gesto político en el cine de Loza: al ofrecer imágenes que se buscan a sí mismas y que no rehúsan la complejidad conceptual de la visión entre la materialidad y la imaginación en su propia construcción, pone a prueba una forma cinematográfica, una estética que invita y obliga a pensar la percepción del cine y cómo, a través de ella, nos relacionamos con el mundo: "Inscribir el acto (de ver) en la representación es restituir la imagen a su radical contingencia, a su singularidad" (Volnovich 2012: 336). Las primeras secuencias de las películas revelan la existencia precaria de las imágenes e inauguran las visiones perturbadas y perturbadoras, fluctuantes e inestables que atraviesan todos los films. Al comienzo de *Extraño* (2003), vemos una pantalla negra y escuchamos la voz de un hombre que relata un sueño oscuro. Después vemos un ojo desde muy cerca. El iris del ojo, lleno de membranas-raíces, está pulsando, la pupila hace leves movimientos de contracción y expansión. La cámara registra el movimiento de la observación, es el cine-ojo que se abre y se cierra al mundo como lo hace el ojo humano del protagonista Áxel (Julio Chávez), un médico cirujano que parece haber renunciado al ritmo de una vida programada y que prefiere estar fuera de los ciclos vitales. Su pasividad, sin embargo, se transforma en una entrega absoluta a la observación de los objetos y los seres humanos; actúa junto a ellos, sin hablar mucho, pero siempre atento, presente, dispuesto a ayudar. Con riguroso minimalismo, la cámara observa al observador solitario y taciturno y registra en detalle esos flujos de la vida no manipulados y no programados en los que se mueve Áxel, sus encuentros con Érika y sus mudanzas entre casas distintas. Lo extraordinario de esas imágenes pensativas en *Extraño* es la fusión nunca completa –y el juego resultante de esa dialéctica– entre tres modos de observación, el de la cámara, el del personaje y el del espectador, viajeros en constante movimiento, huérfanos los tres, porque la vida no les ofrece coherencia, ni para vivir ni para narrar o ver historias consistentes. Podemos articular la factura de este cine reflexivo de ficción con una "función documental" con la que "despliega la potencia de un discurso que no puede sustraerse de pensarse a sí mismo, no a la manera de un metalenguaje que se efectúa en el interior del código, sino en el sentido de un hacer que inscribe en la singularidad del acto de ver la condición de posibilidad de la imagen" (Volnovich 2012: 332). El cine de Loza comparte con el documental genérico "una mirada como toma de posición que abre nuevas posibilidades de

reconfiguración de las condiciones materiales y simbólicas de existencia". (Ibid.) Estos gestos se repiten en *Cuatro mujeres descalzas* (2004), *La invención de la carne* (2009) y *La Paz* (2013)[7], films en los que reaparecen, a través del cine-ojo, los movimientos y viajes de sujetos descolocados, extraños en este mundo.

Por otra parte, en *Ártico* (2008) destaca la pregunta por el estatus de este cine de persecución y observación: ¿Estamos viendo un thriller o un documental? No se resuelve hasta el final, y la película parece tener el objetivo de mostrar que no es necesario resolverla tampoco. Una *handycam* sigue a un hombre (Pablo Seijo) que camina al lado de un río y se dirige hacia un pueblo o una ciudad (en Entre Ríos). La cámara lo circunda, lo envuelve, a veces se le acerca en primerísimos primeros planos, otras veces toma más distancia y lo observa en *travellings* laterales, siempre acompañándolo en sus trayectos sin rumbo fijo, a pie, en colectivo, en ferry, en la cubierta de una camioneta, en un bote. Parece cumplir con la misión de una suerte de rescate, acaso de su mujer, indicado por las conversaciones telefónicas que realiza, en las cuales recibe instrucciones, pero no sabemos nada seguro; solo vemos a un hombre que realiza un viaje con un itinerario errático.

Los labios (2010)[8] culmina esta propuesta minimalista y pensativa, y se mueve en una zona imprecisa entre ficción y documental, entre estética, ética y política. En esta película, tres trabajadoras sociales viajan a un pueblo pobre en el interior del país, apartado de todo rastro moderno, para hacer investigaciones sobre el estado de salud de los habitantes de la zona y realizar exámenes médicos y curaciones con recursos limitados. Por un lado, es una síntesis de los temas trabajados por Loza en otras obras –sujetos descolocados en busca de experiencias insólitas y en viajes a lo desconocido– que son llevados, aquí, a una problemática de relevancia social. Por otro lado, el film es un singular resultado de la colaboración entre Santiago Loza, Iván Fund (directores y guionistas) y Eduardo Crespo (asistente de dirección) en el intenso trabajo de investigación y observación que el film realiza, acompañado por la cámara de Fund que busca, aquí como en los films anteriores, tomas fragmentarias y descentradas en planos vertiginosos. El film ofrece una reconfiguración de la dinámica narrativa del cine en los límites entre la ficción y el documental. Coincidimos con la opinión de Diego Maté: "El genio de Loza y Fund está en haber encontrado un universo irregular, hecho de pequeñas fracturas por las que se cuela lo insólito en medio de la rutina" (2011). Se trata de un cine híbrido y a la vez comprometido, que no renuncia a construir

---

7 Ganadora en la Selección oficial argentina del Bafici 2013.

8 Ganadora del premio a mejor director de la Competencia Argentina del Bafici 2010 y del premio a las mejores actuaciones femeninas en la sección Un Certain Régard del Festival de Cannes 2010.

imágenes reflexivas, poéticas y pensativas como forma contemporánea de un cine político en territorios desconocidos que las películas posteriores de Iván Fund exploran con la misma insistencia en la Provincia de Buenos Aires. Como todas las películas de Loza y Fund, *Los labios* es una búsqueda inquieta de las propias imágenes del cine, una búsqueda articulada con un momento actual de reconfiguraciones políticas y sociales en todos los niveles de la convivencia humana; un fenómeno que viene desarrollándose después de la crisis del 2001, tratando de hacer frente al consumismo desenfrenado como universo valórico dominante. Muchos films de la primera fase del NCA retrataban, consciente o inconscientemente, el momento de crisis, sus antecedentes y sus secuelas en figuras estéticas que se oponían a las propuestas del cine producido en Argentina en las décadas anteriores. Loza, en cambio, participa de otro momento, al desplazarse a lugares incógnitos y al arriesgarse a explorar otras zonas de contacto entre las imágenes, las personas, y los paisajes de la era contemporánea.

III Celina Murga

La cineasta entrerriana ha realizado, hasta el momento, tres largometrajes de ficción (*Ana y los otros*, 2003; *Una semana solos*, 2008; *La tercera orilla*, 2014) y el documental *Escuela normal* (2012). En sus films enfoca los tránsitos y conflictos entre diferentes etapas de la vida, visitando escenarios y contextos diferentes. Es un cine detallista, un rasgo que comparte con Loza, pero aquí, el trabajo con la cámara no produce imágenes tan vertiginosas, no hay énfasis en el juego con el movimiento o la distancia de observación. Registro y mirada son más distantes y menos ágiles, correspondiendo a un estilo más clásico y minimalista.

La joven Ana (Camila Toker), protagonista de la *opera prima*, vive en Buenos Aires y vuelve a Entre Ríos en verano. La cámara la acompaña de cerca en su viaje de recuerdos. Ana, en sus reencuentros y conversaciones con amigas y amigos, revive los enredos amorosos de su juventud, y varios *settings* de la película recuerdan *Cuento de verano* (1995) y otras películas de Éric Rohmer. La joven mujer realiza una pesquisa sobre su pasado reciente y, con esto, sobre la "juventud perdida" en general. El ex novio Mariano se convierte en el blanco de la búsqueda y Ana viaja al pueblo de Gualeguaychú donde Mariano vive. Allí se produce un desvío entrañable y aliviador de la pesquisa obsesiva: Ana conoce a un niño de unos diez años, con quien conversa, juega y anda en auto por el pueblo, hasta que finalmente persiguen a Mariano en la carretera hasta llegar a su casa. El film termina con un largo plano general desde el otro lado de la calle hacia la casa de Mariano. Vemos entrar a Ana después de haberse despedido del niño y puede leerse esta secuencia como la despedida definitiva de la infancia y la juventud, y la entrada de Ana a

una nueva etapa de vida. Pero el film no se cierra sobre ninguna interpretación. La cámara, y con ella los espectadores, nos quedamos afuera.

Una semana solos introduce otro escenario: la cámara observa a un grupo de niños entre cinco y quince años que pasan, acompañados por la empleada doméstica Esther, unos días en la casa de un *country* del norte de la capital argentina. El film es la crónica de los comportamientos a la deriva, los problemas, choques, estados y juegos pubertarios en las diferentes etapas de la infancia y adolescencia; y este registro se mezcla con un sobrio retrato de la vida del encierro en un *country*, sin que el film tome, visiblemente, alguna posición crítica (política, social) frente a lo que muestra. En algún momento, arriba el joven Juan Fernando, hermano de Esther, a ese mundo tan diferente del suyo. Se desarrolla otro tipo de choque, aunque no muy pronunciado, entre visiones diferentes y formas distantes de vivir la juventud. Juan Fernando, que viene de una pequeña ciudad de Entre Ríos, es percibido por los otros niños como intruso de un afuera difuso. Por un lado, en algunas situaciones, expresa su incomodidad frente al mundo de la artificialidad del *country* e introduce una perspectiva distinta; por otro lado, busca ser aceptado por los demás y participa en el destrozo del interior de una casa vecina en el barrio que el grupo realiza bajo los efectos del descontrol reinante en su vida sin padres. No obstante, la burbuja del *country* nunca revienta, tampoco cuando los jóvenes son sorprendidos e interrogados por los guardias del barrio. Éstos se retiran pronto y en la última secuencia, todos están sentados en la cocina, comparten el silencio y algunas bebidas: aquí nunca cambiará nada.

No sorprende que la mirada documentalizante en el cine de Murga la lleve a optar más explícitamente por el género documental en su tercera película, *Escuela normal*. Aquí, Murga vuelve a Paraná y a su propia juventud como alumna de la Escuela Normal 5, fundada por Domingo Faustino Sarmiento como primera escuela de su tipo en 1871, y se adentra –junto a los espectadores– en el espacio educativo de actualmente 1600 niños. Filma durante todo un año en esa escuela de la que egresó en 1990, y concentra los registros, con gran sensibilidad para los detalles, en las realidades de los alumnos, sus opiniones, visiones y actividades políticas, su toma de conciencia de un futuro que es de ellos y del país entero: es ”la escuela como institución educativa, pero también es el espacio de la adolescencia (…) lugar de los descubrimientos, las reglas, las normas, los romances, el nacimiento de la política” (Gamberini 2013).

Con *La tercera orilla*, film apadrinado por Martin Scorsese y presentado en la Berlinale de 2014, Murga vuelve a la ficción, pero se queda en Entre Ríos. Activando la matriz narrativa de un conflicto edípico, retrata la vida de una familia que vive en un pueblo de la Provincia y pone en el centro de su observación la relación

entre Nicolás (Alián Devetac), de 17 años, y su padre Jorge (Daniel Veronese), médico importante en la zona que tiene dos familias paralelas. El joven es tímido y habla poco; está terminando la escuela y pronto entrará en otra etapa de su vida. Se lleva bien con su hermana de quince años, protege a su medio hermano menor que sufre agresiones en el colegio, y tiene enfrentamientos violentos con otros alumnos. Jorge representa al prototipo del patrón machista, seguro de sí mismo y decidiendo, sin mucho ruido, sobre el destino de los otros. Dejó a su familia y vive con otra mujer, pero vuelve regularmente a casa, visita a sus hijos y tiene encuentros sexuales con su ex mujer que no pasan desapercibidos por Nicolás y sus hermanos. Jorge elige a Nicolás como heredero de sus bienes y oficios y empieza a asediarlo: le consigue una ayudantía en su laboratorio médico, lo introduce al mundo del cabaret del pueblo para hacerse hombre, lo lleva a su estancia para mostrarle la vida del campo, le encarga algunos trabajos y le deja su auto para realizarlos. En un primer momento, parece que Nicolás se somete al acoso del padre, se queda callado en los viajes en auto, escucha lo que dice Jorge, ejecuta lo encargado. Esta tranquilidad y obediencia, sin embargo, están atravesadas por una contención insonora y solo visible en la mirada intensa y perturbada del joven, un brote de descontento que sale en otras secuencias, cuando se pelea con un joven frente al colegio, por ejemplo. Esta contención estalla hacia el final de la película en un asesinato simbólico del padre: Nicolás incendia la casa de campo y el auto de Jorge, y después participa de la fiesta de los quince de su hermana como si no hubiera pasado nada. El film oscila, de forma esquemática, entre dos mundos y endurece a lo largo del film el contraste: por un lado, el mundo lúdico de los adolescentes, que culmina en la secuencia del karaoke que comparten los dos hermanos y en la que Nicolás se deja llevar por la canción "Rezo por vos" (Charly García) y logra liberarse de su rabia contenida; por otro lado, el mundo opresivo y traicionero de los adultos, siempre visto desde la perspectiva de los jóvenes. Al final, Nicolás toma un bus y se va del pueblo. Con una mirada costumbrista, cuidadosamente filmada y actuada, la historia presenta una variante del mito de Edipo en un ambiente pueblerino de la provincia de Entre Ríos. El drama se desarrolla al pasar, el conflicto no hace mucho ruido y no se muestran las consecuencias. El film indica un mecanismo cultural insoslayable, una estructura de poder conservadora, naturalizada y no resistida socialmente, si no es en las actitudes de rebeldía adolescente. En este aspecto, y a pesar de su estética más clásica, cercana a la puesta en escena realista, el film recuerda las obras de Lucrecia Martel que retratan, de manera más desquiciada, la sociedad rural en Salta; y dos films de Albertina Carri, *Géminis* (2005) y *La rabia* (2008), que develan las estructuras patriarcales y violentas en la Provincia de Buenos Aires.

IV Santiago Mitre

Tras colaborar en *El amor (primera parte)* en 2004, y realizar algunos cortometrajes, Mitre filma *El estudiante*, notable *opera prima* que gana tres premios del Bafici y tres Cóndores de Plata en 2011, y es proyectado en festivales internacionales importantes, todos indicadores de un aire nuevo que lleva el film al cine argentino contemporáneo, confirmado por las críticas entusiastas del momento.[9] Al considerar su temática, es un antecedente directo de *Escuela normal* de Murga, pero traslada lo político de la escuela a la universidad: la Universidad de Buenos Aires –con más de 300.000 estudiantes en 2011– se convierte aquí, y más allá de su función de formar profesores e investigadores, en el lugar de "crear dirigentes políticos" (D´Espósito 2011: 12). El film combina una propuesta estética original que en varios momentos se sirve del registro documental, con la forma clásica de un *thriller* político sobre los trances del poder y el arribismo en la vida política universitaria. Lo que imprime una marca distintiva al film es la combinación, por un lado, de un relato construido en base a un meticuloso trabajo con la cámara y una gran actuación de los personajes y, por otro lado, una voz en off al estilo del cine de Llinás[10] que se entromete en cuatro momentos de la historia para introducir y comentar, con una distancia brechtiana irónicamente inverosímil, datos sobre la vida de Roque Espinosa (Estéban Lamothe), el joven protagonista, y de los otros personajes centrales, la activista estudiantil Paula Castillo (Romina Paula) y el instigador político Alberto Acevedo (Ricardo Félix), el "demonio vestido de hippie viejo" (D´Espósito 2011: 13) que se las sabe todas. Roque, el chico del interior que llega a Buenos Aires a estudiar, pronto conoce a chicas, consume drogas y se mete con entusiasmo en la política estudiantil. Defiende la causa de la agrupación Brecha, de la que nunca conocemos la exacta orientación política (algo difuso dentro de una izquierda transversal), y se da cuenta de que tiene gran talento para observar, analizar, manipular y seducir personas, gestionar y ganar objetivos, mucho más que para estudiar y rendir exámenes. Acevedo, representante de una generación de políticos setentistas, desilusionados y cínicos, se aprovecha de estos talentos en sus turbios malabares para llegar al poder. Traicionado al final, Roque ejerce, junto a Paula, su venganza: provoca una toma del rectorado de la UBA y, en una conversación personal con el nuevo rector Acevedo en la que éste le hace nuevas promesas de ascenso político, se niega a colaborar. El "No" categórico, con la expresión de inocencia y determinación en primer plano que caracteriza la cara

---

9 Cfr. las críticas reunidas en http://www.todaslascriticas.com.ar/pelicula/el-estudiante.

10 Mariano Llinás participa en la escritura del guión, y hay una clara impronta de la narración en off que encontramos en *Balnearios* (2000) e *Historias extraordinarias* (2008).

de Roque durante toda la película, es la última imagen-palabra que percibimos, muy discutida en las críticas del film. Roque, esperanzador en su demostración juvenil de voluntad frente al poder cínico y mentiroso, no sucumbe una vez más a la tentación, porque ha aprendido la lección de que no puede confiar en el mundo político. Mantiene su ética personal y comienza a hilar sus propios juegos de poder –para bien o para mal, no lo podemos saber. El final de *El estudiante* es el comienzo de otra política, sin renunciar a la ambigüedad; y también de un cine inédito que articula diversos espacios alternativos de agitación, educación, arte y política.

El atrapante mediometraje *Los posibles* (2013) se centra en el registro de una coreografía de Juan Onofri Barbato que dirige, para su proyecto km29, un grupo de siete bailarines, cinco de ellos del centro de integración social Casa Joven en González Catán. El escenario es el Centro de Experimentación y Creación, en el subsuelo del Teatro Argentino de La Plata. Durante los primeros doce minutos, la cámara registra, en blanco y negro y con planos largos y fijos, la llegada y la preparación de unos jóvenes para lo que podría interpretarse como un ritual atávico, inusual, en un lugar solitario y deshabitado. Después, el registro cambia a color y empieza una observación detallista y cercana de los movimientos de los cuerpos, en planos medios y primeros planos no cerrados, todos ellos perfectamente iluminados, con juegos de perspectiva en la línea de la profundidad de campo en la que aparecen distintas partes de los cuerpos; y también hay, equilibrando la percepción del lugar, algunos pocos planos generales del espacio amplio, inhóspito e indecoroso. La filmación va acompañada por el ritmo del percusionista que actúa en la misma sala. A veces, la cámara parece formar parte del elenco y de las figuras coreográficas, otras veces se distancia y crea sus propias figuras entre los cuerpos filmados y la música. En el minuto 29 termina la primera parte de la coreografía y la cámara, durante dos minutos, hace un *travelling* por los espacios del Teatro Argentino, el escenario oficial y estéril de arriba, los palcos luminosos y deshabitados, las estructuras del edificio. De vuelta en el subsuelo, acompañada por un balbuceo incomprensible de una voz deformada al que sigue un silencio pronunciado en la banda sonora, la cámara observa durante varios minutos los cuerpos en posiciones de reposo o en posiciones estáticas, hasta que reinicie la música y comience otra figura coreográfica. De repente, el movimiento libre de la cámara implementa un registro cinematográfico peculiar que forma parte de la coreografía y crea otra figura intermedial entre la danza y el cine que no podría existir en solo una de las formas artísticas. Coincidimos con la siguiente observación: “De esta manera, Los posibles genera nuevas series de sentido que juegan a confundir o a correr los límites de las expectativas previas que se tienen sobre una película que pretende plasmar una coreografía de baile. (…) el dispositivo

cinematográfico le permite a la danza abandonar ese punto de vista único, frontal y generalmente lejano desde el cual los espectadores la observan, mientras que la coreografía, montada en un subsuelo que funciona como un detrás de escena, habilita que la cámara trabaje con la premisa de un espacio que, desde el vamos, se encuentra ubicado en un fuera de campo" (Gorojovsky 2013). Después vemos escenas de post presentación, los jóvenes hablan entre ellos y salen del teatro. Solo uno se queda, comienza a bailar frente a su sombra en el muro, con los audífonos puestos, y perpetúa el movimiento. Con *Los posibles*, Mitre realiza un gesto estético insólito y expande el cine hacia la danza y la plasticidad coreográfica, lo lleva fuera de sí y confirma la anomalía imprevisible del cine contemporáneo. Por otra parte, y sin explicitarlo, también hay en esta película un gesto político: al trabajar con un grupo de jóvenes provenientes de zonas de riesgo, explora espacios de creación alternativa y lleva el cine, también en este sentido, a lugares posibles y prometedores.

La patota (2015), segundo largometraje de Mitre, ganó el Gran Premio de la Semana de la Crítica y el de la FIPRESCI en Cannes 2015. En esta película, Mitre, junto al coguionista Mariano Lllinás, realiza otro gesto insólito: hace una *remake* del clásico film argentino de Daniel Tinayre de 1960, con Mirtha Legrand de protagonista; y no rehúsa, en esta ocasión, recurrir a un formato clásico y convencional, destinado a un público amplio y un mercado internacional. Con esta decisión invita, en primer lugar, a apreciar y reevaluar el cine nacional de otros tiempos.[11] En segundo lugar, busca la actualización de la temática y la estética de un film que trata sobre la violación sufrida por Paulina, una joven profesora de filosofía (en la película de Mitre una joven abogada) en un colegio de un barrio humilde en los suburbios de Buenos Aires (en la de Mitre un pueblo de la provincia de Misiones), ultraje cometido por equivocación por una pandilla de alumnos, la patota, que confunde a Paulina con otra mujer.[12] La mujer queda embarazada y decide, contra los argumentos de sus cercanos y el sentido común, tener el hijo

---

11 Un gesto de rescatar una película que no todos estiman tan valiosa; ver la severa crítica que escribe Nicolás Prividera sobre este y otros aspectos del film: http://ojosabiertos.otroscines.com/la-patota-01/

12 Mex Faliero (2015) señala en su crítica la problemática transferencia de un fenómeno urbano sesentista en el film de Tinayre -la existencia de bandas (patotas) en los suburbios de Buenos Aires- a un contexto totalmente diferente en la ruralidad misionera (donde el lunfardo es reemplazado por el guaraní que Paulina no entiende). La puesta en escena del film de Mitre convierte a los integrantes de la banda en unos "salvajes" y bárbaros, enfrentados a la "civilizada" profesora que los pretende educar. Sobre las implicancias ideológicas de esta operación ver también la crítica de Javier Porta Fouz (2015).

y seguir enseñando en la escuela; también se propone enfrentarse a su violador y hablar con él. La versión original tiene un objetivo didáctico enunciado en el letrero del final: contribuir a disminuir la violencia y el crimen en los suburbios de Buenos Aires.[13] Este objetivo, por otra parte, está atravesado por un discurso católico, explicitado gráficamente al inicio del film de Tinayre: en un letrero cita el gesto generoso del perdón de Jesucristo en el Evangelio y su relato se sirve de temas y símbolos cristianos en el marco de la lógica de pecado y perdón. Ahora bien, ¿cómo enfrentar la inevitable comparación entre las dos películas y evaluar las diferencias que muestra la nueva versión? La celebrada película de Mitre ocasionó numerosos comentarios críticos a la hora de su estreno en Argentina, en junio de 2015, y una parte opta por marcar las diferencias, la otra parte apunta a las similitudes. Muchos coinciden en que los primeros ocho minutos -un largo plano-secuencia que registra la disputa entre la hija protagonista (Dolores Fonzi) y el padre juez (Oscar Martínez), magistralmente filmado y actuado- contienen el conflicto central y las ideas claves de esta película. Los dos personajes representan dos posiciones antagónicas en cuestiones legales y sociales: el padre defiende la institucionalización de la justicia y del derecho, la hija lo acusa de burgués conservador desde una militancia revolucionaria y contestataria; ante un futuro asegurado como doctora y abogada, prefiere trabajar de maestra de Educación cívica en un proyecto educacional en Misiones. Mitre transforma el relato didáctico-religioso de la versión original en un film de debate, pero a pesar de que evite, en gran medida, el sesgo católico explícito del original, mantiene en muchos sentidos los ejes de la trama cristiana del modelo. Paulina es el personaje en el que se centra todo el relato, una joven mujer de 24 años, de familia adinerada, con un padre austero, y cuya madre murió durante el parto. En los dos casos, "lo que la protagonista se propone cargando con el dolor del ultraje y el embarazo indeseado que se niega a interrumpir, no es otra cosa que un intento por compensar las inequidades e iniquidades de un sistema que empuja de la pobreza a la marginalidad y de ahí al delito" (Cinelli 2015). Sin embargo, en el intento de politizar un grave problema social, la violación de mujeres y niñas en una sociedad desigual, hay varias incoherencias e inverosimilitudes que diversos críticos señalan[14], y que tienen que ver, precisamente, con la voluntad de hacer una *remake* por un lado demasiado cercana al original, y por otro, demasiado lejos. Lo que

13 Desde una crítica feminista, es interesante el cuestionamiento de Marina Yuszczuk (2015) sobre la base ideológica del film de Tinayre y las similitudes encontradas en la versión de Mitre.

14 Ver, por ejemplo, la crítica de Marcos Rodríguez 2015, la de Elena Marina D'Aquila 2015, y las ya mencionadas de Porta Fouz, Faliero y Prividera.

queda al final es el voluntarismo personal de Paulina en sus decisiones radicales, un voluntarismo vaciado del sentido religioso (aunque éste siga presente en el film como el fantasma de Mirtha Legrand en la joven actriz) y poco verosímil en una contemporaneidad más compleja que la que se presenta aquí.[15] El "No" a todo de Paulina 2015, una clara *reprise* del "No" de Roque Espinosa con el que termina *El estudiante*, ya no tiene la fuerza política que tenía en el film de 2011. Su actitud del "No" es una revancha obstinada, un gesto individualista que poco tiene que ver con la problemática social y política que se insinúa al comienzo. Mitre, en este último trabajo, renuncia a la observación astuta de sus personajes y el juego con otros formatos artísticos. Escogiendo una *remake* de un clásico ideológicamente problemático, se centra en un personaje y un relato ambiguo, poco coherente, y hace uso de los patrones comerciales de un cine de formato clásico. Esta elección lo aleja de las propuestas anteriores, y demuestra una vez más la imprevisibilidad de las producciones contemporáneas del cine centrífugo.

V Conclusiones

Los films de los tres realizadores ponen en escena, sintomáticamente, las preocupaciones de un cine contemporáneo en busca de sus imágenes entre ética, política y estética. El flujo entre ficción y documental, entre percepción y observación, entre acercamiento y distanciamiento, ha adquirido distintos grados de intensidad en la evolución de las tres propuestas. Loza muestra cierta constancia en su exploración de imágenes pensativas y autorreflexivas sobre las posibilidades de existencia de extraños en este mundo, en un manejo más experimental de sus relatos. Murga, sirviéndose de géneros y narrativas distintos, no abandona su temática central, las diferentes etapas de la vida y sus transiciones, y tampoco el territorio que más conoce, la provincia de Entre Ríos. Mitre, por otra parte, es el director más cambiante y explora diferentes formatos y géneros, coqueteando también con un cine más comercial y convencional, gesto que lo acerca a propuestas como las de Adrián Caetano y Pablo Trapero, con el que colaboró en varias instancias. En todo caso, los films aquí analizados muestran la necesidad y capacidad constantes del cine de redefinirse en un régimen estético contemporáneo imprevisible.

15 Paulina le contesta al padre desesperado que si hubiera sido violada por su novio (Esteban Lamothe), habría recurrido al aborto.

Referencias

Aguilar, Gonzalo (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

Bernini, Emilio (2012), "Las series de televisión y lo cinematográfico. Algunas notas", *Kilómetro 111*, Nº 10, Buenos Aires, 25–40.

Cinelli, Juan Pablo (2015), "Nueva versión laica de una fábula cristiana", http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5–35837-2015-06-18.html, consultado 1 de agosto de 2015.

Daney, Serge (2004), "Antes y después de la imagen", en *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos.

D'Aquila, Elena Marina (2015), "La patota", https://cinemarama.wordpress.com/2015/06/08/la-patota/, consultado 4 de agosto de 2015.

D'Espósito, Leonardo M. (2011), "Tony Montana en la Facultad de Sociales", *El amante cine*, N° 232, septiembre 11–13.

Didi-Huberman, Georges (2006), *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

— (2009), *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada.

Faliero, Mex (2015), "El debate, a la fuerza", http://www.fancinema.com.ar/2015/06/la-patota/, consultado 3 de agosto de 2015.

Gamberini, Marcela (2013), "Escuela normal", *El amante cine*, Revista online, Nº 247, enero 2013.

Gorojovsky, Micaela (2013), "Los posibles", https://cinemarama.wordpress.com/2013/06/03/los-posibles/, consultado 2 de agosto de 2015.

Jenkins, Henry (2008), *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.

La Ferla, Jorge (2009), *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*, Buenos Aires: Manantial.

Maté, Diego (2015), "Los labios", http://cinemarama.wordpress.com/2011/05/05/los-labios/, consultado: 5 de agosto de 2015.

Porta Fouz, Javier (2015), "Prefiero el rumor del mar", http://hipercritico.com/secciones/cines/6554-prefiero-el-rumor-del-mar-sobre-la-patota-de-santiago-mitre.html, consultado 3 de agosto de 2015.

Prividera, Nicolás (2015), "Bajo un mismo rostro", http://ojosabiertos.otroscines.com/la-patota-01/, consultado 3 de agosto de 2015.

Rancière, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.

— (2013), *Aisthesis. Esceneas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Manantial.

Rodríguez, Marcos (2015), "Derecho al aborto: La patota", http://www.hacerselacritica.com/derecho-al-aborto-la-patota-por-marcos-rodriguez/, consultado 5 de agosto de 2015.

Urrutia, Carolina (2013), *Por un cine centrífugo: ficciones chilenas 2005–2010*, Santiago: Cuarto propio.

Volnovich, Yamila (2012), "Actos de ver. La función documental", en La Ferla, Jorge y Reynal, Sofía (Comp.), *Territorios audiovisuales*, Buenos Aires: Libraria, 326–339.

VV AA (2012), "*Trabajar en equipo*. Conversación con Alejandro Fadel, Martín Mauregui, Santiago Mitre y Santiago Palavecino", *Kilómetro 111*, Nº 10, Buenos Aires, 159–190.

Yuszczuk, Marina (2015), "La decisión de Paulina", http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13–9820-2015-06-19.html, consultado 4 de agosto de 2015.

Fotogramas *Ártico* 2008

Fotogramas *Ana y los otros* 2003

Fotogramas *Los posibles* 2013

Indice

A

Adorno, Theodor Wiesengrund 14, 66
Agamben, Giorgio 14, 15, 16, 39, 44, 60, 85, 96, 104, 120
Agostini, Alberto 30, 93
Aguilar, Gonzalo 13, 27, 28, 37, 38, 39, 96, 126, 127, 137, 140, 142, 143, 144, 145, 147, 149, 152, 153, 154, 157, 160, 170, 171, 179, 183, 196
Aire libre 176, 178
Alonso, Lisandro 139, 140, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 173, 183
Amado, Ana 19, 28, 29, 30, 39, 96, 126, 127, 137, 171, 179
Amnesia 85, 88, 89, 94, 96, 99, 120, 127
Ana y los otros 188
Archipiélago 30, 34, 85, 89, 91, 95, 96, 98, 120, 127
Arredondo, Teresa 106, 134
Ártico 185, 187

B

Barthes, Roland 21, 33, 39, 43, 58, 60, 63, 64, 69, 71, 82, 113, 120, 154, 160
Bazin, André 23, 33, 40, 154, 160, 180
Benjamin, Walter 13, 23, 64, 82, 121, 155, 160, 165, 180, 184
Berneri, Anahí 163, 164, 166, 168, 169, 176, 177, 178, 179, 181
Blow up 32
Bonitzer, Pascal 19, 40, 108, 113, 120, 163, 164, 165, 166, 167, 174, 179, 180
Bresson, Robert 141, 142
Bruzzi, Stella 127, 137
Buñuel, Luis 72, 76, 149

C

Caiozzi, Silvio 30, 89, 90, 91, 128
Carri, Albertina 11, 16, 17, 18, 28, 33, 37, 38, 39, 40, 125, 126, 127, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 179, 180, 183, 190
Chile, la memoria obstinada 90, 127
Cicatriz 89, 90

D

Daney, Serge 16, 33, 40, 184, 196
Deleuze, Gilles 13, 23, 25, 26, 27, 28, 39, 40, 47, 61, 65, 87, 97, 102, 104, 107, 108, 120, 142, 149, 156, 157, 159, 160, 165, 166, 180
de Man, Paul 58, 64
Derrida, Jacques 12, 13, 14, 18, 21, 22, 27, 29, 30, 33, 40, 45, 61, 62, 69, 71, 85, 86, 92, 97, 101, 102, 103, 108, 121, 125, 153, 155, 156, 160
Didi-Huberman, Georges 27, 41, 184, 196
Di Tella, Andrés 127

E

El ausente 11, 28, 29
El club 119, 127
El discreto encanto de la burguesía 72
El eco de las canciones 106, 125, 128, 132, 133
El estudiante 185, 191, 195
El palacio de la risa 11, 35, 41
El triunfo de la voluntad 23
Encarnación 176
Ernst, Wolfgang 12, 13, 20, 40
Escuela normal 185, 188, 189, 191, 196
Extraño 185

F
Fantasma 151, 158
Fernando ha vuelto 90, 128
Fernando ha vuelto a desaparecer 91
Filipelli, Rafael 11, 28
Foucault, Michel 12, 44, 61, 69, 85, 92, 97, 121
Francia, Aldo 24, 68, 69, 92
Fuga 105

G
Garage Olimpo 37, 125
Géminis 39, 170, 171, 190
Germania anno zero 27
Giachino, Lorena 106, 128, 129, 130, 131, 132
Gleyzer, Raymundo 17, 24, 28, 169
Godard, Jean-Luc 19, 46, 87, 109, 159, 167
González Echevarría, Roberto 41, 85, 97
Guzmán, Patricio 30, 34, 90, 95, 115, 117, 127, 128

H
Hiroshima mi amor 26
Huyssen, Andreas 66, 82

I
I love Pinochet 88, 128
Imagen latente 11, 24, 28, 30, 31, 32, 34, 37, 88, 116, 127

J
Jelin, Elizabeth 104, 108, 121
Justiniano, Gonzalo 89, 94, 95, 127

K
Kracauer, Siegfried 23, 41
Krieger, Murray 47, 61

L
La Batalla de Chile 90
La ciénaga 139, 141, 142, 143, 146, 147, 148, 149, 150, 159, 161
La ciudad de los fotógrafos 32, 126, 128
La Ferla, Jorge 18, 41, 87, 97, 121, 154, 160, 184, 196, 197
La frontera 30, 89, 127
La guerra de los momios 110
La historia oficial 28, 34
La libertad 139, 150, 152, 158, 159, 162
La luna en el espejo 89, 90
La muerte de Pinochet 88, 120, 128
La mujer sin cabeza 141, 149
La Niña santa 141
La noche de los lápices 88, 89
La patota 185, 193, 196, 197
La rabia 16, 39, 41, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 179, 181, 190
La tercera orilla 188, 189
Lanzmann, Claude 27, 38, 107, 108
Larraín, Pablo 24, 30, 40, 89, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 127
Lazos de familia 11, 20, 21, 36, 41
Levi, Primo 14, 15, 45
Lihn, Enrique 20, 55, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 83
Liverpool 151, 153, 158, 159
Los labios 185, 187, 196
Los muertos 151, 153, 155, 156, 157
Los naúfragos 89
Los posibles 185, 192, 196
Los rubios 11, 16, 33, 37, 38, 39, 40, 42, 125, 126, 127, 138, 170, 171, 174
Loza, Santiago 183, 185, 186, 187, 188, 195

M
M 37, 38, 83, 126, 196
Machuca 90, 106, 127
Marín, Germán 11, 19, 20, 21, 35, 36, 37, 41, 64, 65, 67, 68, 71, 72, 74, 75, 83
Mariniello, Silvestra 51, 61
Marker, Chris 26, 46, 107
Martel, Lucrecia 139, 140, 141, 142, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 159, 161, 168, 173, 183, 190
Millán, Gonzalo 43, 44, 45, 46, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62
Mitchell, W.J. 46, 47, 49, 50, 53, 61, 180
Mitre, Santiago 179, 183, 185, 191, 193, 194, 195, 197
Moulian, Tomás 16, 88, 132
Murga, Celine 168, 179, 183, 185, 188, 189, 191, 195

N
Nancy, Jean Luc 14, 21, 23, 42, 61, 102
Nichols, Bill 127, 138
Noche y niebla 25, 87

O
Oubiña, David 28, 144, 145, 147, 148, 161

P
Papá Iván 37, 125, 127
Perelman, Pablo 11, 24, 25, 30, 31, 32, 34, 35, 88, 89, 92, 93, 116, 117, 127
Perut, Betina/Osnovikoff, Iván 88
Piglia, Ricardo 72
Pompier, Gerard de 70, 71, 72, 73, 74, 75, 81, 83
Por tu culpa 176, 177, 179, 181
Post mortem 101, 102, 109, 111, 115, 119, 120, 121, 127

R
Rancière, Jacques 11, 14, 25, 38, 42, 121, 161, 184, 185, 196
Reinalda del Carmen, mi mamá y yo 106, 125, 128, 132
Resnais, Alain 11, 12, 25, 26, 27, 86, 87, 107
Restos 11, 16, 18, 31
Richard, Nelly 15, 16, 30, 36, 42, 66, 83, 88, 115, 132, 138
Riefenstahl, Leni 23, 28, 168
Riffaterre, Michael 48, 49, 50, 53, 59, 61
Rossellini, Roberto 27
Rossi, Antonia 106, 132, 133

S
Said, Marcela 88, 128
Sarlo, Beatriz 16, 28, 97, 126, 127, 138
Shoa 27, 108
Sibila 106, 125, 127, 128, 134, 138
Solanas, Pino 17, 24, 169
Stantic, Lita 28, 29, 41, 141, 168
Stiegler, Bernard 18, 22, 40, 59, 62, 104, 122

T
Toda la memoria del mundo 86
Todorov, Tzvetan 65, 66, 83
Tony Manero 105, 106, 107, 109, 111, 115, 119, 127

U
Una semana solos 185, 188, 189
Un muro de silencio 28

V
Vezzetti, Hugo 16, 21, 42

Romania Viva

Texte und Studien zu Literatur und Film der Romania im 19., 20. und 21. Jahrhundert

Herausgegeben von Uta Felten und Anna-Sophia Buck

Die Bände 1-10 sind im Martin Meidenbauer Verlag erschienen und können über den Verlag Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften, bezogen werden: www.peterlang.com.

Ab Band 11 erscheint diese Reihe im Verlag Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main.

Band 11 Isabel Maurer Queipo (ed.): Socio-critical Aspects in Latin American Cinema(s). Themes – Countries – Directors – Reviews. 2012.

Band 12 Kathrina Reschka: Zwischen Stille und Stimme. Zur Figur der Schweigsamen bei Madeleine Bourdouxhe, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras, Clarice Lispector, Emmanuèle Bernheim und in den Verfilmungen der Romane. 2012.

Band 13 Uta Felten / Kristin Mlynek-Theil / Franziska Andraschik (Hrsg.): Pasolini intermedial. 2013.

Band 14 Christian van Treeck: La réception de Michel Houellebecq dans les pays germanophones. 2014.

Band 15 Uta Felten / Nicoleta Bazgan / Kristin Mlynek-Theil / Kerstin Küchler (Hrsg./éds.): Intermedialität und Revolution der Medien / Intermédialité et révolution des médias. Positionen – Revisionen / Positions et révisions. 2015.

Band 16 Isabel Maurer Queipo / Tanja Schwan (Hrsg./eds.): Pathos – zwischen Passion und Phobie / Pathos – entre pasión y fobia. Schmerz und Schrecken in den romanischen Literaturen seit dem 19. Jahrhundert / Dolor y espanto en las literaturas románicas a partir del siglo XIX. 2015.

Band 17 Lina Barrero: La mirada intelectual en cuatro documentales de Luis Ospina. Un discurso intermedial del audiovisual latinoamericano. 2016.

Band 18 Hans Felten: Im Garten der Texte. Vorträge und Aufsätze zur italienischen Literatur. Herausgegeben von Franziska Andraschik. 2016.

Band 19 Wolfgang Bongers: Interferencias del archivo: Cortes estéticos y políticos en cine y literatura. Argentina y Chile. 2016.

Band 20 Anne Effmert: *Les queues de siècle se ressemblent:* Paradoxe Rhetorik als Subversionsstrategie in französischen Romanen des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts. 2016.

www.peterlang.com